الوردة تغتال كلكامش

زين هادي



سلسة اصدارات نادي الأدب الحديث 04



نادي الأدب الحديث

العدد الرابع

العراق 1\3\2023

الوردة تغتال كلكامش

المؤلف: زين هادي

الموضوع: قراءآت

Email: modernliteratureclub@gmail.com

Instagram: alnadi.iq

Facebook: نادي الأدب الحديث

الوردة تغتال كلكامش

زين هادي

الإهداء ...

إلى الذين يجمعني بهم حُب القراءة والأدب.

مقدمة

أتمثل العلاقة بين الكاتب والقارئ على أنها شراكة في التفكير لكن هذه الشراكة لا تتحقق إلا إذا كان الطرفان يتفاعلان معاً سلباً وإيجاباً، ولأن الكاتب لن يستطيع الإجابة عن أسئلة القارئ الخاصة فهو يُحَوّل النص بديلاً عنه في هذه الشراكة والنص كَوَكِيل للكاتب يستطيع الإجابة عن أسئلة القارئ المتعلقة بالنص وغير المتعلقة به، أما بطريقة مباشرة أو عن طريق التحليل والتأويل، وأما يَصمُت عنه النص، فهو لا يُجيب عنه ببساطة، وربما هو يمتلك الإجابة لكنه يُحجم عن البوح بها. وفيما يَخص كيفية تفاعل القارئ إيجاباً مع النص، فهو يحاول أن يَسرِد عليه رؤيته وقراءته الخاصة، والحصيلة ستكون لدينا قراءة أو قراءآت موازية للنص.

أضع بين يدي القارئ قراءة تحليلية لنصوص "الماكنة" وقصيدة "الجميلة" للشاعر علي العطار، ولا تكتفي هذه القراءة بالتحليل

والتوضيح بل تعمد أيضاً إلى التساؤل والاِنفتاح على المواضيع التي يطرحها النص، فأُناقشها وأَتوصل من خلالها إلى رؤى بعضها جديد ومختلف، مُحاولاً بذلك إضفاء القيمة والفاعلية على عملية قراءة الأدب بشكل عام، فنحن بحاجة إلى تفعيل القراءة التي تجمع بين الاِستمتاع بالأدب وبين اِتخاذه بوابة للتفكير الذي ينفتح على الإنسان والعالم، ويُشَرِّع لنا التفكير بعيداً عن كُلفة المنهجية الصارمة للعلوم - أو الصورة التي تُسَوَّق عنها - فهي تُقَلِّص أهمية رأي الإنسان حينما تضعه مقابل نُخبة من الأكاديميين المُختصين في شتى المجالات والمُخَوَّلين بالتفكير والاِستنتاج بدلاً عنا، والذين أُكن لهم الإحترام جميعاً.

نص الماكنة يعتمد أغلبه على التكثيف والرمزية التي تجعل منه صعباً ومُجهداً للقارئ، فهو يتطلب قراءة مُتَمَعِّنة ومتأملة وربما يتطلب إعادة قراءة النص أكثر من مرة للوصول إلى مضمون ما. الماكنة نص يختص في التعبير عن الإنسان ويصحبه منذ أحاسيسه الاولى كطفل حديث عهد بالشعور والفهم في هذا

العالم المُعَقَّد والقاسي عليه، وهو حين يَكبَر أيضاً، يشكو كثيراً من المعاناة والحيرة التي تنتابه باِستمرار، وعندما يتعرف على الأُنثى تبدأ "الماكنة" بالعمل وتأخذ الأمور منحى آخر، وفي هذا الملف الذي يتكون من 12 فصلاً موجزاً سنحاول أن نبحث في "ما هي الماكنة؟" ونتطرق إلى مسائل شكلية وأُسلوبية للنص الذي يمتزج فيه الشعر بالسرد. يَستَوحي نص الماكنة أيضاً من ملحمة جلجامش ومن قصة هابيل وقابيل فيما يخص ثيمة العِشق، تذوب فيه القِصَّتان معاً ليخرج برؤية نهائية وقصة مُوَحَّدة للعِشق، وهي بالتأكيد تُسرَد من منظور الذَّكَر (الجِلجامش)، ويُمكِن القول بطريقة أُخرى، إنها تَسرِد رؤية الكاتب للعِشق التي تجد جذورها في الكتاب المقدس والملحمة. وأخيراً نختتم الملف بإطلالة على قصيدة "الجميلة" التي يتحدث فيها الشِّعر عن نفسه فـ"كيف رأى الشعر نفسه؟".

ولا يسعني إلا أن أتقدم بالشكر والاِمتنان للأستاذ الشاعر عبد المنعم القرشي الذي تكفل بالمراجعة اللغوية لهذا الملف، وأشكر كذلك المبدعين الآنسة تقى شاكر والأستاذ عبد الله نجاح اللذين تكفلا بتصميم الملف وإِخراجه.

لا تضع يدك داخل الماكنة

تعودنا أن يُراعِي الكاتب رغبة القارئ بنسب متفاوتة، أو يحاول أن يجعل النص على الأقل مستساغاً وآمناً للقراءة، في الماكنة ينعكس الحال أحياناً ويَصِير الكاتب ضد القارئ، حين يَتَعَمَّد إِستخدام صُور قاسية وهذه بعض المقاطع:

"أنا هشٌّ ومرطوبٌ تَدخل الطيورُ في مَسامي وتخرج الساحرات"

-آية صنع الماكنة

وهنا يَصِفُ الكيفية التي يشعر بها الطفل بالهواء البارد أو بالمعاناة مما يحيط به مِنَ الخارج. ومَشهَد دُخُول الطير في المَسام -كتعبير عن الألم- يَصنع إِنطباعاً مُنفِّراً ويَعمَد على إِستفزاز القارئ المتعاطف والمنسجم مع العبارة الرقيقة التي سبقته **"أنا هش ومرطوب"**.

"جفَّ ريقي وعَلا فجرُ الحُمّى عينيّ والسيفُ يحشو جسدي"

-آية صنع الماكنة

نجد أن الشطر الأول يَسحَر القارئ فيَستَشعِر النص بشيء من التعاطف والرِّقَّة يليه الشطر الثاني الذي يُجَسِّد صورةَ قتلٍ قاسية.

"أنتَ تهدمُ زجاجَ العين وتكسرُ كلّ طائرٍ طارَ قبلَ موعدِهِ وتتابع العجائز والمولودين من الفحمِ"

-آية صنع الماكنة

الفحم هو المَعدِن الذي صُنِع منه الآدميون، وهم يحترقون طوال حياتهم حتى يستحيلون إلى رماد، ولا مَرَدَّ للأقدار، فكُل شيء مُخطط له، ومن يتجاوز قَدَرَهُ ويَحلُم بالطيران، يحصد لعنة مميتة. فبالإضافة إلى القسوة يَستَحوذ اليأس على النص، ويكاد لا يترك فُسحة للتفاؤل.

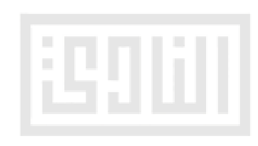
وأقول إن الماكنة هي مُخاطرة ومُغامرة في اللغة، فلا تكتفي بِاستفزاز القارئ، بل تعمَد إلى البحث في جوهر اللغة وأصلها بموازاة البحث في أصل الإنسان وفي مشاعره وضعفه وقوته. فهي تَختَبِر اللغة وإمكاناتها في ضَعفِها وقُوَّتِها، تُخضِع اللغة قسراً لتراكيب غريبة وتتكلف الرمزية، وبالنتيجة تتطلب جهداً كبيراً في قراءتها خلافاً للسائد من النصوص المعاصرة أو هي ردة فعل على البيئة الأدبية الراهنة

في البلد، التي صارت تستسهل الكتابة وتحتفي بنصوص تكاد تخلو من الروح الأدبيّة، وما يحصل من تفريغ للأدب من طاقته الإبداعية وتحويله إلى كلمات غير أصيلة لا تُعَبِّر عن رغبة حقيقية في الكتابة، وإنما إرضاء لرغبات بعض الكُتّاب في مراكمة الأعمال والنصوص، ولأجل الظفر بثناء الجمهور بتقديمهم نصوصاً مجردة من الرؤية الفكرية والجمالية والإنسانية، مُخَلِّفة بذلك خيبة كبيرة في نفوس الذين يُقَيِّمون هذه الجوانب الأصيلة في الأدب.

النصوص الأدبية الفاتنة غالباً ما تَحمل القارئ إلى أعماق لم يكن يَتَوقَّعُها، وبلُوغها يتناسب مع إمكانية القارئ وَجَوْدَة القراءة، وهذه النصوص بالمقابل تحتفظ بطبقة أُولى (ظاهرية) للنص تُكسبه رَونَقه وجماله الظاهري، وهو جمال يَشد القارئ إليه ويجعله يُولع به ويُبحِر فيه مُتأملاً باحِثاً عن الأبعاد التي لا تكشف عن نفسها له من المرة الأولى. اللغة بوصفها وسيلة تواصل تحتاج أن تحتفظ بالانِسيابية، وتبتعد عن التعقيد المفرط الذي يَسلِبُها التواصل المباشر ويُحَوِّلها إلى رموز وألغاز تستوجب الانِقطاع عن سياق النص لغرض البحث فيه بغية العثور على معنى ما، وهذا التعقيد المفرط هو "خلل" أجده كثيراً في الماكنة. ماكِنَتُنا تعتمد على الأسلوب السردي الذي يتطلب في صياغته وضوحاً أعلى من العبارات الشِعرِيّة القصيرة، لأن العبارة الشعرية سوفَ تَعقَبُها وقفة تُمكِّن القارئ ولو قليلاً

من التناغم مع النص وإكتشاف رموزه وألغازه، والحيازة على معنى أو صورة أولية تسمح له بالاِستمرار والخوض فيه، لكن السرد لا يترك مثل هذه الفسحات، ذلك ما يبتعد بالنص عن الاِنسياب والتناغم.

يمكنني أن أصف الماكنة بأنها نص يتطلّب دراسة وليس قراءة، يتطلّب وقفات بعضها يأخذ وقتاً طويلاً لكي يَكشِف عن رموزه، وهو لا يتيح نفسه إلا لقارئ على اِطلاع وفهم لملحمة جلجامش والعهد القديم، الذين يوظفهما الكاتب بشكل كبير في بناء النص السردي ورمزياته، قارئ صبور يتحدى النص ويمنحه التركيز والجهد لبلوغ صورة شاملة للماكنة، تتكامل فيها الثيمات وينفتح على رؤية الكاتب وتجربته.



ماكنة وتسأل

بدأ اِستخدام كلمة "ماكنة؛ machine" في الفرنسية عند منتصف القرن السادس لتشير إلى "تركيب"، ويختلف عن ذلك اِستخدامها الحديث الذي بدأ حوالي 1670م فحينها أصبحت تُطلَق على الأدوات التي تَشتَغِل بالطاقة الميكانيكية، وواحدتها مؤلفة من أجزاء متراكبة معاً لتنجز وظيفة محددة.

وجاءت كلمة "الماكنة" مُعرَّفة (بِـ لام التعريف) ما يَفتَرِض حيازتنا على معرفة مُسبَقة بها، ماكنة واحدة خُصّت دُونَ غيرها بالاِستيلاء على الحصة الأكبر من واجهة الكتّاب لاِحتفاظها بأهمية خاصة، الماكنة أيضاً هي مُنتج إنساني، أي تدخَّل البشر في صناعتها وهناك تفاعل بينها وبين الإنسان، شد وجذب، لكن النتيجة هي حركة وإنتقال من نقطة إلى أُخرى أي أَنَّ مُنتَجَها فِعلٌ وتأثيرٌ.

وماكنة (واحدة/مُفرَدَة) تعني أن فعلها والأثر الذي تُحدثُه موحَّد وفريد، ويمكن التعرف عليه بسهولة طالما هي ماكنة (ببساطة) فإن أثرها يحمل بصمة فريدة.

لا بُدَّ من الإشارة إلى أن الطَّبْعَة السابقة من الكتّاب قُدِّمَت بعنوان "ماكنة الأُنوثة" والماكنة في هذا العنوان تتّبَع الأُنوثة بانتمائها لها وعليه فإن وجودها يعتمد على وجود الأُنوثة. ثم إنَّ الأُنوثةَ مفهوم وظاهرة، ليست شيئاً مادياً، لكنها مُشتقة من الأُنثى التي عُرِفت بخصائص مظهرية وسلوكية.

إذاً ماكنة الأُنوثة هي مفهوم وظاهرة غالباً مثل الأُنوثة. الأُنثى أُنثى بأُنوثتها، والبحث في ما ميز الأنثى يكون بحثاً في الأنوثة تحديداً وهناك ماكنة تتبعها أو تنبثق منها، وربما أمكننا التَّوصُّل إلى وجودها من خلال الإحساس بفعلها وأثرها.

"اِرحلي لِئَلَّا تُصبحي ماكِنةً وتتكسري

اِرحلي

ياالماكنة"

-لماكنة تسمع ولا تفهم

"الماكنة تسمع ولا تفهم"

(الماكنة تسمع ولا تفهم) عنوان القصيدة

"يَستَحِيلُ على الماكنةِ ادَّعاءُ المعرفةِ بالشيءِ، العارفُ بالشيءِ عندها كرجولةٍ محنَّطةٍ فوقَها طائرٌ الماكنةُ تستخدمُ التشبيهَ لأنَّ الواقِعَ مَنطِقُها أيْ عكسَ الرجولة. العارفُ بالشيءِ يُثِيرُ دهشتَها وتُثقلُهُ بالسُؤالِ عنِ الواقع"

-الماكنة تفضح كلكامش

هي تأخذ دور الذي يطرح السؤال، مثل الطفل الذي يُكثِر الأسئلة

وبذلك هي تضعه أيضاً موضع الاِختبار، فهي تريد أن تثبت أنه قادر على أن يجيب عن جميع الأسئلة، وأن يُثبت لها أنه يعرف كل شيء.

"العارف بالشيء كرجولة محنطة فوقها طائر"

-الماكنة تفضح جلجامش

المعرفة المُطلَقة هي نوَع من قتل الفكر بتحنيطه وتحويله من الحيوية والفاعلية إلى الجماد والموت. وإن اِتخاذ الفكرة صورة نهائية، وختمها بصيغة الحقيقة المطلقة يجعلها من "ما لا يُسمح إعادة النظر فيه" ما يعني القبول بها بجميع الأحوال المتنوعة والتي تتطلب في الواقع فكراً متنوعاَ. والذكورة هي المعرفة التي تتَّكِلُ على المنطق فتُمنطِق الأشياء وتُحاول فهم كل شيء وصياغته بما يتوفر لها من مَعارف زَمَنيَّة، أي أن اِدعائها اِدعاء العارف بكل شيء، أما الطائر (الحمامة) التي طارت إلى كتف جلجامش (الذكورة)؛ هي تمويه للظهور

بصورة الاِطمئنان وفي وقوفها على كتفه وقوفها معه، وتأييدها له جاعلة من شَكلِها الجميل والوديع المُطمئِن تمويهاً لسذاجة الرُّكون إلى التمثال أو الصنم الجامد.

في المقابل (المُعاكِس) نَجِد الغراب وهو العاصي الذي خالف القواعد في سفينة نوح والسفينة اِستعارة عن العالم، عالم مُصَغَّر اِحتوى الحياة كلها في وقت من الأوقات، ويُشَكِّل تكثيفاً للعالم الكُلّي، وخضع لقواعد صارمة وفِكرة وجود غاية مقدسة وهي الحفاظ على السفينة وكائناتها. لكن الغُراب خالف قواعد التكثيف والغائية والصَّرامة، وتكاثر داخل السفينة فأَحدث في جنسه وَفْرَةً فوقع عليه الاِختيار أولاً للبحث خارج السفينة. أي أُخرج وتم الاِستغناء عنه، وهو بدوره عندما وَجَد ما يعتاش عليه خارجها لم يَعُد إليها.

”السفينةَ مَهما استطالتْ لنْ تحملَ الجِنسَ وإلّا كيفَ تُفسِّرُ أنَّ الغرابَ يَدنو مِن خاطِرها أو غَيبِها رُبَّما ثغرةٌ في الحمامة“
الغراب أُغوِي أو أَغوته أُنثاه. الأنوثة وإِغواء الأُنوثة كان السبب أيضاً في تناول ثمار المعرفة، التي جعلت الإنسان الآدم مطروداً من الجنة، وتباعاً جعلت الغراب مطروداً من السفينة.

نعود إلى الشطر الثاني من تعريف الماكنة، أنها مؤلفة من أجزاء متراكبة معاً لتنجز وظيفة محددة، وهو يعبِّر عن الشكل واللغة التي يتخذها النص، فتشعر بأنه مُرَكَّب من مجموعة نصوص تقترب حيناً من السرد أكثر وحيناً آخر من الشعر، يتشابه أُسلوبها مع الكتاب المقدس في بعض مقاطعه:

- **”وكانت الأرض خاوية خالية“**
- **”وكان مساءٌ وكان صباح“**

’التكوين 1‘

”كنتُ معدوداً من الموتى كان الموتُ وكانتِ الحياةُ فيَّ“

-آية صنع الماكنة

وبعضها يقترب من الملحمة، وفي مقاطع أخرى يشبه الدعاء وهو مما سنتناوله لاحقاً، فالماكنة هي تجميع وتركيب حتى على المستوى العباري، ونُدرك هذا عندما نشعر بتنافر الكلمات أحياناً وابتعادِها عن الانسيابية والانسجام الذي تعودناه وألفناه، وهذا أعبِّر عنه بالضجيج الذي تصدره الماكنة.



المرأة لا تدخل الجنة

سكن آدم الجنة هو وزوجه، وكان يحيا برفاهية ويقتات على ثمراتها دون أي جهد يُذكر. نعثر في بعض المَرويات أن هذه الجنة كانت على الأرض، كانا ينعمان بالحياة البسيطة أو كما يُطلِقون عليها "البدائية"، فهما لم يحرثا أرضاً ولم يرعيا ماشية.

"مَسَكَ أصابعي اليانِـعُ الذي ما مَسَكَ المحاريثَ مِن قبل"

-الماكنة تغني

اِكتفيا بالثمرات والخيرات التي أنعم الإله (اللّٰه) عليهما بها عدا ثمرة واحدة، ثمرة المعرفة، آدم كان عاشقاً وَلِهاً لحليلته، أَحبَّها وأَخذت لُبَّه. والأفعى أو إبليس مصدر الشر أغراهما بتناول هذه الثمرة

المحرمة وقال إنها سوف تجعلهما خالِدَين

﴿فَوَسْوَسَ لَهُمَا ٱلشَّيْطَـٰنُ لِيُبْدِىَ لَهُمَا مَا وُۥرِىَ عَنْهُمَا مِن سَوْءَ ٰتِهِمَا وَقَالَ مَا نَهَىٰكُمَا رَبُّكُمَا عَنْ هَـٰذِهِ ٱلشَّجَرَةِ إِلَّآ أَن تَكُونَا مَلَكَيْنِ أَوْ تَكُونَا مِنَ ٱلْخَـٰلِدِينَ ﴿٢٠﴾ وَقَاسَمَهُمَآ إِنِّى لَكُمَا لَمِنَ ٱلنَّـٰصِحِينَ ﴿٢١﴾﴾

-الأعراف ٢٠-٢١

إبليس وعدها بالخلود، فتهيأ لهما أنهما سيحققان الخلود الإلهي لكن حاشا للإله أن يجعل هذا لإنسان، عَرَفت الحية (إبليس) ضَعف آدم في حبيبته وأتته من مأمنه (حوَّاء)، كانت حوَّاء تُريد لزوجها الخلود، كانت تريده أن يتعدى حدود الإنسان الفاني وتريد لِلَذَّات العشق أن تستمر إلى الأبد. تذوقا الثمرة، وتَكَشَّفَت لهما أعضاء التناسل في الجسد، وصارا قادرين على التكاثر وإنجاب الذُّرِّيَّة، وهذا نوع من الخلود، لكنه خلود بشري ويختلف عن الخلود الإلهي. سوف يدوم عشقهما للأبد في نسلهما، وتتكرر بذلك خطيئتهما وتنتقل بين الأجيال، العشق هو الخطيئة لأنه يريد أن

يُبقي بالإنسان حياً ويتجاوز الحدود التي وضعها الإله للبشرية.

”قَدَّمتُ حضوري غواية خاسراً بذلك الكِتاب الذي أحفظ منه سرِها“

-الماكنة تبدأ بالعمل

”فوضعتُ حجارة رأسي وقالتِ الأشجار لا تعرفُ الحكاية نمتُ وهي تُغذّي خُلودي المُؤقّت انتصرَ الممكنن لنفسه وخسرتُ واقتصادًا أموتُ.“

-الماكنة تبدأ بالعمل

الشيطان غلَّف الحقيقة بكذبة سَحَرَت لُبَّهُما، التفاحة هي الكذبة ففيها النكهة الساحرة، وفيها السُّكَّر الذي ما إن يتذوقه الإنسان حتى يطلب المزيد وهو ما يُقابِل اللَّذات الجسدية التي يحصل عليها من الجنس، والحقيقة هي البذور في لب الثمرة، والتي ستمنح آدمُنا

قدرته على التكاثر بعد تناولها. ولا أتمالك نفسي في أن أجمم عن القول بأن هذه هي لحظة الإنقلاب الذكوري الشمسي، حين تناول الذكر الآدم الثمرة وإنتقلت له البذور، عرف دوره في عملية التكاثر، فتعدد نسله وكَثُر فتمكنوا بذلك من أن يشيدوا برج بابل والذي هو بدوه تحدي للإله، فكأنها لحظة لعنة وإعلان الحرب بين السماء والأرض، وما دامت الحال هذه فليس بوسع الجنس البشري أن يَدخُل الجنة، لأن المرأة الحوَّاء تَختار أَن تبني بيتا تجمع فيه زوجها وصغاره على أن تبقى عارية تتناول ثمار الجنة.

"مَسَك وبقُوةِ الهمجيّ يدَيَّ كنتُ عاريةً وكانَ يرتدي الثوبَ ويخَافُ أنْ أفلتَ منهُ ويضيعَ وكانتْ عيونُهُ عيونَ الطّفلِ الذي التقَى بأمّهِ بعدَ أنْ فَرَضتْ جسدَها سقفًا للمدينةِ. كان طفلًا وقد أحببتُ أنْ أنظرَ إلى ثغرِهِ"

-هذا بعضٌ مما قالته الماكنة

حفريات تكوين الجسد

يُفتتح نص الماكنة برؤية خاصة للكاتب، يصف فيها حال الكائن البشري منذ لحظة وصوله إلى هذا العالم، يصف شعور المولود بـ"الجديد" بأُسلوب رمزي-شعري، فهو يُسقِط تجربته ورؤيته الحالية عليه، أو كيف يَتَخَيَّل نفسه مولوداً، ويَستَغِل حُجَّة الحاجة لوصف الجديد-الغريب لإدخال تراكيب جديدة وغريبة، فيما يُشبه محاولة الطفل في التعبير عن الأشياء بطريقة تتناسب مع حالة وعيه باللغة، فيريد للقارئ أن يَختبر ولادة جديدة، ويبدأ مع المولود بِاستكشاف العالم الجديد والغريب بِاستخدام لغة الطفل الذي لم يَتَّسِق عِندَه أسلوب الكلام مع الاِستخدام المألوف للُّغة والعبارة.

"تَشَيَّختُ برداً"

-آية صُنع الماكنة

"أنا هشٌّ ومرطوبٌ تدخل الطيورُ في مَسامي وتخرج الساحرات"

-آية صنع الماكنة

"اِنقفلتُ وصدقتني ذكورتي"

-آية صنع الماكنة

الاِنقفال أي تمام الجسد، واِنقفال صندوق الجسد، وصَدَّقَتْهُ الذكورة في البداية مانحةً له حياة المعرفة والاِستكشاف خلال الطريق الذي ينطوي على الكثير من الألم.

"جفَّ ريقي وعَلا فجرُ الحُمّى عينيّ والسيفُ يحشو جسدي"

-آية صُنع الماكنة

وهو لا يرغب في هذا الجسد" المُزمِن" غير الخالد و"المغشوش" الذي خُلِق على صورة الإله واِختلف عنه بخصائصه البشرية ويُلّمّح لنا ذلك إلى رَغبَتِهِ بالكمال والخلود، رغبته في ما يَمنَع عنه

الألم ويُوَفِّر له الإطمئنان الدائم.

وببراءة يُخاطِب مُنشئ الجسد لِتحريره مِنه، وخَلاصِه من هذه الحياة التي تنطوي على معاناة أقسى من الموت، لأن الموت لا يَستَغرِق إلّا لحظات، لكنها تُشبِهُ الموت المتكرر والمستمر ما طال به العُمر، فيَبكي بكاءً من أَعماق كِيانه، كِيانُه الذي هو بدوره أيضاً متواطئ في المعاناة لِعِلّةٍ في طَبِيعَتِهِ التي لا تَنفك عن التسبب بالألم فيَخرُج ماء الدموع لِيَغسله ويُطَهِّره، ذلك أقصى ما بلغت به الحيلة.

"هتفتُ يا من يضعُ كفَّيه فوق بيئتي النحيلةِ يا منْ أرى بعضَ أشيائي من خلالِ أصابعِه السميكةِ يا قاتلي يا مميتي يا أنت الذي كنتَ مفقودًا في رمادِك مزهوًا بإطاراتِكَ يا مُلِيِّل دنياي أنا أبكي هذا الماء الهابط من كياني دليلاً على الحزن. اِضربني على يافوخي وحرِّر نفسك من سؤالي"

-آية صُنع الماكنة

فهو لا يحتمل هذا الوضع المؤلم والقَلِقْ ويَصف بكاءه فيه

”وقد صنعتُ لهم في ذلك الليل ذئباً. يضحكونَ ويبكونَ من الخوفِ“

-آية صُنع الماكنة

يَدُلُّه على منطقة رقيقة في رأسه وهي ”اليافوخ“، ويُشِير عليه بمساعدته بضربة بسيطة على هذه المنطقة التي تخلو من العظام، وإختراقها إلى الدماغ الذي ينطوي على كل بلواه، فلا يطلب منه مجهوداً يذكر كي يُحَرره من عناء السؤال.

”أوهنَتْني لذَّتُكَ ولعبةُ اللفظِ من أجلِ إكمال قصتِكَ. يا صانعَ السَّرد يا من يضع كفَّيه فوق بيئتي أنا لا أحبُّ القصصَ لا أريدُ الرجوع إلى البيتِ أو المُضيَّ إلى البحرِ“

-آية صنع الماكنة

يَقلِب حالة مطاردة القارئ للسرد في القصة من أجل معرفة نهايتها، فيَجعَل نفسه مُطارَداً، السَّرد يُطارده ويَجعَلُه في حال حَرِجَة دائماً تُجبِره على المُضِي في إكمال القِصّة، مثلما يُطارِد ملك المصريين بجيشه بني يعقوب، وهم في وضع لا يُحسَدون عليه، عالقين بين العَودَة إلى العُبودية وبين الخَوض في البحر.

ويرى أن لا يكون خروجه من هذه اللعبة إلا بالموت، هو الذي حُمِّلت طينته إلى قالب الزيف (الجسد) وينشغِل بانتظاره.

"بانتظارِ الهياكلِ وهي تنمو"

-آية صنع الماكنة

وفيما بعد

"تطوَّر السبكُ لأكونَ وعاءً يحملُ ثقلَ الشفاهِ النحيلة في الدخولِ إلى عقل منْ قال قولتَهُ وصارَ بلا أجنحةٍ سيفيّةٍ"

-آية صنع الماكنة

صار يَحتمِل الكلام وتَعَوَّدَه وجَعَل من نفسه وعاءً يستقبله ويحوي فهماً فيه وتَطبُّعاً عليه، فاللغة ليست باليسيرة عليه، وإستقبالها والتعود عليها مصحوب بالألم، لأنها تَحمِلُ معها ثِقل الأسلاف وخطاياهم وهو يُجبِر نفسه على قبولها لكي يُحَقِّق فهما في هذا العالم. الفهم يَعَقَبُه التَّمَكن من النطق والقدرة على صُنع الكلام

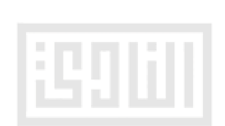
"عُرِضتُ على الماءِ قلتُ ماءً. على النارِ والنومِ قلتُ نارًا ونومًا"

-آية صنع الماكنة

والماء يُشِير إلى ماء الخلق أو السُّكون والراحة، أَما النار فَهي الحرارة والهياج والقلق.

السَّرد مُستمر في النص، ويَقتَرِب بدوره من لغة النصوص المقدسة التي تَحكي قصص خلق الكون وبدايته، لكن البحث هنا يكون في تاريخ الجسد الإنساني ومراحله في التَّكَوُّن وكَيف يَشعُر بها

ويُعاني، وتجربته الأولى مع العالم التي يُظهِرُها على أنها قاسية ووحشية، ويَنعكس ذلك بشكل واضح على أُسلوب النص والتراكيب التي يَضُمها.



حوّاء تُطالِب بجسدها

"الأصابع لاحت الأصابع ... هكذا خلقت الماكنة في جسدي"

-آية صنع الماكنة

يتكرر مشهد الخلق، أصابِعهُما تتلامس في الخارج والخلق يكون داخل الجسد، الشعورُ بِها يكون في الجسد، فهي تُخلَق داخِله ومِنه، حواء تُخلق مِن ضلع آدم.

"فَأَوْقَعَ الرَّبُّ الإِلهُ سُبَاتًا عَلَى آدَمَ فَنَامَ، فَأَخَذَ وَاحِدَةً مِنْ أَضْلاَعِهِ وَمَلأَ مَكَانَهَا لَحْمًا وَبَنَى الرَّبُّ الإِلهُ الضِّلْعَ الَّتِي أَخَذَهَا مِنْ آدَمَ امْرَأَةً وَأَحْضَرَهَا إِلَى آدَمَ

فَقَالَ آدَمُ: «هذِهِ الآنَ عَظْمٌ مِنْ عِظَامِي وَلَحْمٌ مِنْ لَحْمِي. هذِهِ تُدْعَى امْرَأَةً لأَنَّهَا مِنِ امْرِءٍ أُخِذَتْ»

لِذلِكَ يَتْرُكُ الرَّجُلُ أَبَاهُ وَأُمَّهُ وَيَلْتَصِقُ بِامْرَأَتِهِ وَيَكُونَانِ جَسَدًا

وَاحِدًا

وَكَانَا كِلاَهُمَا عُرْيَانَيْنِ، آدَمُ وَامْرَأَتُهُ، وَهُمَا لاَ يَخْجَلاَنِ“

-سفر التكوين2 : 25-21

وفي قصيدة "الماكنة تغني“ نجد أيضاً على لسانها "كيف اِتّسع قاربُه لجسدين“. خُلِقَت حواء لكي تُلَبِّي حاجة خاصة وهي تنجح تماماً في تلبية هذه الحاجة، تنجح في أن تحتوي ما يُلِم به من الضنى والتعب وهو ما يشكو منه في أكثر من موضع، تَعَبُ البحث الذي لا ينتهي، السرد الذي لا يَتَوَقَّف، وهو أيضاً ذاته بحث جلجامش الملك العظيم عما يَسِدُّ شعور النقص الذي يلزمه، ونقصه لن يملأه شيء مادي مِن الخارج كالفتيات العذراوات، بل ما يَسُدّه يأتي من الداخل، وتنجح الماكنة (حواء) في ذلك عندما تَسكُن دواخله وتشترك معه في الجسد.

الماكنة هي الصَّوت الذي يَتَفَعَّل بداخله عندما يَعشَق الأُنثى ويستولي عليه هذا الصوت تدريجياً، يَتَوَقَّف المنطق عنده، ليَستسلم

لهذا الحال الجديد الذي يجعله لا يُفكِّر، بل تصبح كل أفعاله تتبع إرادة الأُنثى، في البداية يَبذُل قصارى جُهده ليُبقِي عليها معه ويُبقي على صوتها بداخله يُوجِّهه إليها، ومن ثم يَقوده ليُحقِّق كل ما تَطلُب منه، أو كُلَّما يعرِف أَنها تُريد، حتى دونَ أَن تطلُب منه.

"فَدَعَا آدَمُ بِأَسْمَاءٍ جَمِيعَ الْبَهَائِمِ وَطُيُورَ السَّمَاءِ وَجَمِيعَ حَيَوَانَاتِ الْبَرِّيَّةِ. وَأَمَّا لِنَفْسِهِ فَلَمْ يَجِدْ مُعِيناً نَظِيرَهُ."
-سفر التكوين 2: 20

حوَّاء تُحاول أن تَعود إلى موضِعِها من جَسَد آدم، تُحاول أن تلتحم معه في الجسد، هي التي خُلِقَت من ضلعه الأيسر، ضِلع كان ينحني بِاتجاه قلبه ويحتويه، فكانت الوحيدة من بين جميع الكائنات تتمكن من أن تؤنسه وتعينه على وحدته، لأنها (ضلعه الأيسر) قريبة جداً على قلبه وتستطيع الوصول إليه بسهولة وبدون عناء، وهنا قد يحضرنا تساؤل: أهي الأقرب إليه أم حبل الوريد؟.

لا تكتفي حَوّاء (الماكنة) بالاِستيلاء على جسده، تتجاوز ذلك لتلتحم معه في الضمير الذي يشير إليه أيضاً.

”لا تَقبلُ أبدًا بجسدها لوحدِهِ

وأيُّ ضميرٍ يشيرُ لوحدتها خطأٌ شائعٌ لا دليلَ لصحتِهِ جرِّبْ أن تقولَ

أمام نواميسِها أنتِ ستردُّ عليكَ وأنتَ

أنتِ وأنتَ. ضميرٌ واحدٌ يشيرُ لوحدتها

وتأخذُ جسمكَ وتمشي به في الشوارعِ“

-الماكنةُ تخرجُ من ساحةِ المُطلَقاتِ

وتحذفُ آيةَ السرد

الشمس تضيئ القمر وتنبهر بسحره

"أنت تطلبُ وأنا أغيّرُ حَالَاتِي. أنتَ ثابتٌ تنزاحُ نَحوي أقبِّلُكَ وأدخلُ في وضعِكَ المُلتبس"

-الماكنة تُغَني III

شُبِّهَت منازل القمر بالتغيرات التي تَطرأ على الأنثى والحالات العاطفية والنفسية التي تَمُرُّ بها، أَمَّا الذَكَر فهو مُرتَبِط بالشمس لأَنها واضحة تماماً وثابتة ثُبوت الفِكر والمَنطِق، لكن هذا الثُّبوت على حال مستمرة من الإشعاع يُشعِرُه بالجمود والبلادة

"وهو الفزَّاعةُ التي تنامُ على أعتابِها أقبحُ الحشائشِ وأخشنها"

الرجل يُشبه الفَزَّاعة، يمتلك القوة ومظهر الجسد المدهش، لكنه يبقى خاملاً ساكناً لا يحركه شيء، وفي الواقع هذا الجسد يَتُوقُ إلى

ما يحركه لينقذه من حالته، هو كالجماد الذي يفتقر إلى القدرة على الشعور بشيء، فيطلب التَّغَيُّر بدل السكون، والأُنثى هي الوحيدة القادرة على مَنحِه ما يتوق إليه، يَطلُب ما يُحَرّك هذِه الفَزَّاعَة مِن الداخل، فَتَصْنَع له الشعور وتُوجِّهُه إلى الطَّريق الذي تُحِب، لأَن الرغبة والعاطفة وبالتالي الحركة كلها من اِختصاص الأُنثى.

"وأعرفُ عنكِ صناعةَ صدري مِنَ النرجس الداكنِ وهو يذوبُ ويتركُ إيمانَهُ بالحديقةِ عندكِ عندكِ"
-الماكنة تُحِب

بِطريقَة سحريَّة تمكن من تحويل الفَزَّاعَة أَو التِمثَال إلى كائن يُحِس ويَشعُر ويَرغَب، تَملأ صدره بما يُعطِيه سبباً للوجود، هو يمنحها الجسد وهي تتكفل بتحريكه فتذهب به حيثما تشاء لتُحقق ما تريد.

"إنْ لَمْ أشاهدْكِ سأدفِنُ أصابعي وفكرَةَ صُنعِ الزُّجاجِ وفكرَةَ العَربةِ"

وهو يُصَرِّح بأنه سيتوقف عن صناعة الأشياء، يدفن الأصابع التي مكنت الإنسان من أن يُنتج التكنولوجيا ويكون مختلفاً عن باقي الكائنات، أي يُهدد بأن يبقى قابعاً في بدائيته، ولا يتكلف أن يحمل نفسه على اِبتكار الأفكار، فكل ما يصنع ويبتكر هو لأجلها فقط وبفعل وجودها وتأثيرها لا غير.

الخلود الفاني

"ذهبتُ ورأسيَ عالقٌ في رأسِها تعباً وَظَّفتهُ لخلقِ التوازنِ في السردِ"

-الماكنة تبدأ بالعمل

يستعين الإنسان بالعقل لفهم ما يطرأ عليه في حياته اليومية، لكن العقل بإمكانيته الكبيرة، وحينما لا يجد ما يكبحه، لا يتوقف عند هذه المسائل البسيطة، فيستمر بحثه فيما هو أبعد من ذلك، تحضره التساؤلات الكبيرة عن الحياة والكون والإنسان. مَسحوراً بقدرته على معرفة الأسباب والعثور على المسببات يندفع في هذه القضايا فيبحث في الكُتُب المقدسة التي تَحكي له القصص لِتُجيب عن أسئلته العَصيَّة. السرد في هذه القصص يجعله في حيرة وقلق مستمر فينشغل بالبحث المُضني عن الراحة ... مُحاولاً بلوغ نهاية للقصة فليس هناك عندئذٍ بعد تلك النهاية ما يُقلقه على شخصياتها ومصيرهم. هذا السرد ذاته "سرد الحياة" الذي لا ينتهي إلا بالموت. فَيُسَخِّر

كُلَّ عقله وفِكره للعثور على حل للمعاناة البشرية ولايجني إلا مزيداً من التعب والقلق.

ثُمَّ تبدأ الماكنة بالعمل بداخله وتأخذ محل المُنقِذ في تخليصه من ثِقَل السرد ومعاناته، وبالمقابِل هو يَهَبُها حضوره الشعوري والفكري ويكون ذلك بالتخلي عما سبق أن اِنشغل به عقله واِحتواه.

"قدَّمتُ حضوري غوايةً خاسراً بذلك الكِتابَ الذي أحفظ منه سرها وأحرقُ فيه المسافاتِ بين الجثث"

-الماكنة تبدأ بالعمل

يُضحّي بكل علمٍ وكل كتاب يدّعي قول الحقيقة، الكتاب الذي يعينه على الاِنتقال بين الأفكار والمسائل الزمنية التي حضرت في وقت ما ثم ماتت، ولم يعد فيها مفعول حقيقي للإنسان غير عيش بين الموتى، يُضحّي لكي يَقتَرِب منها، فتقترب منه ويكون اِقترابها جسدياً ثم تَختَرِق جسده إلى عاطفته ونفسه.

”مدَّتْ يدها لصدري وتمتمتْ فهدأ وعادَ إلى سرِهِ ورُدَّتِ الريحُ إلى عقلِ الحجارةِ“

-الماكنة تبدأ بالعمل

في هذا المقطع نعثر على قدر كبير من التشابه مع البيت الشعري في قصيدة اِبن الخطيب الشهيرة ”ضَع على صَدريَ يُمناكَ فَمَا ... أجدَرَ الماءَ بإطفاءِ اللَهَب“، وإن اليد هي العضو الذي يُغَيّر في الأشياء، وفِعلُها وعَمَلُها اِنعكاس وتجسيد لإرادة الإنسان، فما طبيعة التغيير الذي تُحدثه هنا؟ إنه ليس تَغييراً مادّياً وإن كانت صورة فِعلها مادّية، فهي جاءت هنا بغية تحقيق السكون النفسي، تَضَع يدها على صدره، واليد في هذه الحالة تَسكُن على القلب المضطرب فتمنحه غاية الراحة. تلك هي الحالة التي كان يَطلبها ويتمناها فكأنّها حالة كمال، وإذاً يسبقها نقص.

”استفاضَ من وجودِها كلُّ نقصي“

-الماكنة تبدأ بالعمل

تخلَّصَ من الأفكار وقلقها، ودخل في حيز لا زمني لا يَحتَمِل الأفكار (الزمنية) التي يتألف منها داء السرد، وهو ما يؤرقه ويمنعه من الراحة.

"وبالقدرةِ أمسكتُ بألواح القدرِ ضاغطًا إياها على صدري مُسايرًا بذلك الشكَ بقدرتِها على الكلامِ وأخذتُ على عاتقي حضورَ الممكن رغم كثرتِه والمطلق النائم على جسدي ونفيتُ قدرتَه في صناعةِ معنى الحجارة"

-الماكنة تبدأ بالعمل

ينقلنا هذا المقطع إلى ما يُشبه تَجربة روحية-صوفية أو حالة سَكينة داخلية، وأيّ كلام ذي منطق (يصنع معنى الحِجارة) يُزعَم أنه جاء مِنها أو صدَرَ عنها، هو في الواقع ليس منها، لأن وجودها أساساً لم يكن لتفسير شيء وإعطائه معاني مفهومة، وربما هي حالة مُعاكسة للمعنى المنطقي أو هي تَحَقُّق لمعرفةٍ داخلية (باطنية) متضادة مع

المنطق. أما على المستوى الجسدي لهما:

"فأنا أخذتُ على عاتقي الجسدينِ بعدما كنتُ ساحةً للطقوسِ"

-الماكنة تبدأ بالعمل

جسده وجسدها، يتطلب الوصول إليها جهداً ويلَزمه أن يحفظ الجسدين معاً، وكذلك الإبقاء عليهما معاً صعب ومجهد.

"حين خارتْ قواي وقلّ مَقَرّي وغادرتْني هَالةُ المُطلَقاتِ رحتُ إليها فقالتْ سأظهرُ إليك فيخرجُ مني الهدهدُ ويختفي في جحِمكَ عُدتُ منها ومختفياً عارفًا قُدرتي وحينَ تفتَّحتْ أبوابي وشبابيكي رحتُ لها وقالتْ لا تحاول"

-الماكنة تبدأ بالعمل

الريح هي التي فتحت الأبواب والشبابيك، ريح المنطق والسرد

حين تهب عليه لا يستطيع العودة إلى "هَالة المُطلَقاتِ" التي مَنَحَتها إياه شريكته في الجسد، وقد اِشترطت الأخيرة عليه أولاً أن يُضَحّي بجميع أفكاره وتساؤلاته فيتوقف عن البحث في السرد، وخروجه عن السّرد يَعني الخروج من أَبعاده (الزمان والمكان)، وحين خَرَجَ من هذه الأبعاد المادية وحَلَّ في "هالة المطلقات"، ذلك بِلا شك يعني بُلوغَه حالة من الخلود (كما أّحَسَّ بها)، لكنها تبقى ضمن حدود حياة الإنسان فهي إذاً حالة خلود مؤقتة وفانية.

اسمان للرجل الواحد

تُختتم قصص العشق بنهاية مأساوية، يَقتُل قابيل أخاه لأجل المرأة التي كان يعشقها، فيُلعن ويُعاقب

"مَتَى عَمِلْتَ الأَرْضَ لاَ تَعُودُ تُعْطِيكَ قُوَّتَهَا. تَائِهًا وَهَارِبًا تَكُونُ فِي الأَرْضِ."

-سفر التكوين 4: 12

لن تمنحه الأرض خيراتها، فيعود إلى حالة الإنسان البدائي الذي يتيه على وجهه باحثاً عمَّا يسد به رمقه، تماماً مثل حيوانات البرية. تَنقلنا هذه الحالة إلى حالة إنكيدو الذي

"لا يعرف الناس ولا البلاد

ولباس جسمه مثل سموقان (إله الماشية)

مع الظباء يأكل العشب، ومع الحيوان يسقى من موارد الماء

ويطيب لبه عند ضجيج الحيوان في مورد الماء"

-ملحمة كلكامش - طه باقر - ص40

وفي الملحمة حينما يعرف جلجامش بوضع إنكيدو وبمضايقته للصيادين، يُرسِل له بغياً تُغويه، فتذهب البَغْي مع أَحَد الصيادين ليدلها على مكان إنكيدو ويوجهها أن تعلمه فن المرأة:

"علِّمِي الوحش الغر فن (وظيفة) المرأة

ستُنكِره الحيوانات التي ربيت معه في البرية

إذا اِنعطف إليكِ وتعلّق بك"

-ملحمة كلكامش - طه باقر - ص42

أستميح القارئ لأُفسح المجال لتساؤل يبتعد بنا قليلاً، من الغريب أن تُنكر حيوانات البر إنكيدو وهو مازال بهيأته نفسها، بل لمجرد أنه

تركهم بضعة أيام وضاجع إمرأة أو تعلم فن المرأة، أفهل هي حقاً حيواناتٌ بَرِّية أم هم صحبه وخلانه الذين يشبهونه في وحشيتهم؟ أهم من رفضوه أم هو الذي رفضهم؟ ما الذي تغير فيه؟

خُلِقَت الماكنة (عِشقُه للمرأة) في جسده، فتوقف عن مطاردة السرد مع الوحوش وصار خاتماً بيدِها يُحقق لها المُعجزات، ويَنبري للوقوف في وجه جلجامش الذي أَفسَدَ في الأرض وضاجع العرائس قَبل أزواجهن، الماكنة تُصَنِّف الذكور إلى صنفين، الأَوَّل وُحوش، والآخر ذكور تُسَيِّرُهُم كيفما تشاء وتضرب الحديد بالحديد، تُسَيِّر اِنكيدو ضد جلجامش، الخاضع ضد المتمرد، وعَجَباً ينتهي بهم الحال صديقين، وهذا يُهيأ لي القول بأنه تعبير عن حالة الإتزان الذكري التي تبتدأ بالصراع، وعند نقطة معينة يحصل إدراك بإنعدام جدوى هذا الصراع الداخلي، فينقلب إلى ود وصداقة حميمية بين حالتين تبدوان متناقضتين، فتنجح البغي في درء خطر همجية جلجامش وينتهي دورُها هنا عندما تُنقِذ المدينة من الهمجية. وهذه ستشكل اِنطلاقة لجلجامش للبحث عن خلود أسمى ودائمي.

في حين نجد أن قابيل يندم قابيل على فِعْلَتِه بعد أن تجرأ ورفض القدر الإلهي وقتل أخاه ومن يحمل نصف دمه فكأنما قتل نفسه:

"أنا ذلكَ المُختنِقُ
كنتُ مخطئًا
كنتُ أظنُّ بأنَّكِ ستحملينَ كَفَّيّ
المُثقلتينِ بالإهمالِ
وتُولينَ اشتياقَك للخَطَأ الذي تفعلانِهِ
كنتُ مُخطئًا"

-الماكنة تسمع ولا تفهم

وبالمقابل يبكي جلجامش صديقه الأقرب انكيدو بعد أن مات بسبب أفعال جلجامش وتحديه الآلهة.

”كانَ كلكامش يختبرُ الماكِنَة بجسديهِ المُزَيَّنِ والهمجيِّ ولكنّهَا تعرفُهُ جيِّداً وتُوهِمُ حالاتِهِ كلّها بالجهالةِ“

-الماكنة تفضح كلكامش

جلجامش بجسده المُزيَّن كان يطلب الماكنة ظناً منه أنه سيجدها في الأبكار من النساء، لكن الماكنة لم تَزَل تبتعد عنه وهو يطلبها بالقُوَّة والإِكراه على العكس مما هي تريد. وجلجامش بجسده الهمجي (إنكيدو) تعرَّف على الماكنة في المرأة التي أبهرته، فتخلى عن وطنه (البرية) وأسلوب حياته الحيواني من أجلها، وبالمقابل علمته كيف يتكلم ويمشي، وخلعت له ثوبها، أي تخلت عن مظهرها الحضري، تَعَرَّت أَمامه بالكامل لكي تَصِل بدائيته وكان جسدها العاري هو الوَصل، ثم كَسَته من ثوبها

و **”هكذا خُلِقَت الماكنة في جسدي“.**

-آية صنع الماكنة

"كانَ ينطفئُ الهمجيُّ قبلَ بلوغهِ الثوبَ نخلعتُ الثوبَ وارتداهُ وحسَّنتُ مِن شَعرِهِ وكنتُ لفَفْتَه إلى الوراءِ بلَّلْتُ يدَّي بريقي ماسحةً بها وجهَهُ كي أُزيلَ التفتُّتَ والظَّلامَ فانبلجَ وجهُهُ يغسلُ اليَدَ والحديدَ"

-هذا بعضٌ مما قالتهُ الماكنة

"وقد اختارَ لهُ أنْ يموتَ على مَدخلِ العاطفةِ على الفَرَسِ الفاشلِ في حَمْلِ خيباتِهِ كانَ يسكُنُ في البابِ أو في الجدارِ. أمَاتَهُ وهو ينامُ بلا قوَّةٍ أو دواءٍ كانَ كلكامشُ لا يُريدُ حتَّى لنفسِهِ الانتصارَ على اسمه"

-هذا بعضٌ مما قالته الماكنة

تزيل ظلام الوحشية عن وجهه وتُمسِك بيده تأخذه إلى مدينة أوروك ليصارع جلجامش، جلجامش وإنكيدو هنا حالتنا للذكورة وموقفان مختلفان من الأنوثة، أو هما الاثنان يوجدان في شخص

واحد، وهناك صراع بينهما، فالتساوي بالقوة بين الاثنين يعني أنه شخص واحد يصارع نفسه، ولا ينتصر أحدهما على الآخر.

لم أسألك هذا السؤال

أين تريد أن آخذك بك؟

هي تستولي على عقله وجسده، ولكنها لا تعرف في الحقيقة أين تريد الذهاب، وربما ليس بمقدورها التساؤل بهذه الطريقة، وهو غائب عن الوعي بالزمان، يُضَحي بِكُلِّ بُعدٍ زَمنيٍّ خارجَ اللحظة مع تضحيته بالسرد، فَلَمَ يُدرِكِ الطريق الذي تسلكه خُطاه، لأنها جعلته أعمى

"اِفقأ عينك اليمنى واليسرى"

-الماكنةُ تخرجُ مِن ساحةِ المُطلَقاتِ وتحذفُ آية السرد

فَيُسَلِّمها أمره كلَّه، ولعلها اِستشفت من خلال قدراته التي أبهرتها -فهو يَعْرِف كل شيء ويستطيع صُنع كُل شيء لها-، أنه يمتلك قدرات إله، لكن يَبَقى الاِختبار الأخير والعقبة التي تفصِل الإنسان

عن الإله، وهي لا تنتظر لتعرف النتيجة لأنها لا تعرف الزمن تَعرِف اللحظة والآن فقط، فتأخُذ به إلى حَتفِه، وتُبقي على اِعتقادها بأُلوهيته فهو الإله الذي يَفتَدِيها ويأتي بالمعجزات فيمشي بلا رأس:

"ترفعُ رأسَكَ يُقطعُ ويُسلَّمُ بِيَديكَ وتمشي بلا رأس
تخفضُ رأسَك ستكونُ في ظَهرِكَ صُورة القَفرِ
يجب أنْ تفدي أُنوثَتِي بزَهوِكَ
وبعدَك سأبكيكَ
خذوه هذا حبيبي واقطعوا عنقَهُ"

-الماكنةُ تخرجُ مِن ساحةِ المُطلَقاتِ وتحذفُ آية السرد

وفي الملحمة، عشتار تنادي جلجامش بعد أن تراه ببهاءه وحُلَّتِه وجَبَرَوته:

" تعال يا جلجامش وكن عريسي... "

وتَعِدُه بأن تُعِدَّ له مركبة من حجر اللازورد والذهب، عجلاتها من

الذهب وقرونها من البرونز، وسترَبِط لِجرِّها الشياطين الصاعقة بدلاً من البغال الضخمة... وتعده بمنزلة عظيمة بين الملوك والحكام وخيرات وعجائب لم تخطر ببال أحد. يُمكِن أن نعتبر وُعودها اِستعارة عن العالم السحري الذي تَهَبُه العاشقة لِمَعشوقها، لكن هيهات فما تأخذه منه يَتَجاوز ذلك بكثير، فهي التي تكيد عاشقها أو تمسخه (تسلِبه صورته وذاته)، وهي السلطة العليا في الحب الذي يُعتَبَر مساحتها الخاصة، فجميع آلهة الحب إناث وجميعهن يتمتعن بسيادة ومكانة متميزة بين الآلهة، جلجامش على دِرايَة بِكُلِّ قصصها السابقة ويعرفها جيداً فيرفضها رفضاً قاطعاً، وينعتها بنعوت تُظِهر طبائعها المُشِينَة من عدم الوفاء والإيهام بالمغريات والتسبّب بالأذى لأزواجها، ثم يَقصُّ عليها ما فعلته مع أحبائها السابقين وهم تموز وطير الشرقاق المُرَقَّش، والأسد، والحصان، وراعي القطيع والبستاني، الذين ينتهي كل منهم بمصير مأساوي، فأصبحوا عِبَراً لمن تُراوده نَفسُه بالاِستسلام لإغواءات عشتار، فيُقاد إلى المصير المحتوم ذاته.

كانت الإغراءات التي عرضتها عشتار على جلجامش تُشِير إلى عشقها له، ويمكنني القول إن جلجامش كان يعشقها أيضاً، فلا يُمكِن أَن يَبْلُغَه قولها، أي يبلغ قلبه، ويشعر بإغراءاتها بهذا الشكل إلا إذا كان عاشقاً متيماً. فمن جانب، إن الإغراء كان عند عشتار حصراً دون باقي النساء، ومن جانبٍ آخر، حدَّثته عشتار (العشق) بهذا الحديث، وهي تعرف جيداً أنها تستطيع أن تتمكن من مشاعره لكنه يَلجأ إلى العقل ويستذكر مساوئ العشق فيرفضها قبل أن تستولي عليه كُلياً، وهذا لن يكون هيِّناً عليه. حديث جلجامش القاسي يبين أنه ناجم عن رَدَّة فعل قوية تنطوي على كراهية، فهو يستطيع أن يَمتَنِع عن ندائها ببساطة دون أن يتعرَّض لها. حين يرفض جلجامش عشتار/حواء/الماكنة كأنه يرفض جزءاً منه وبداخله، وكأنه يحارب ويصارع نفسه، يُعَدِّد مثالبها لكي يُعزِّز موقفه أو لكي يُقنِع نفسه بالخيار الذي يُرَجِّحُه، وفعلاً اِنتهى به الأمر يخوض حرباً مع إلهة العشق، حرب تُصَوِّرُها الملحمة على أنها عَمَل بطولي، فيَقتل -بمعونة رفيقه إنكيدو- الثور السماوي، الذي

تبعثه عشتار للإنتقام منه وحفظ كرامتها، ويمكن فهم صراعه مع الثور على أنه صراع مع الذات، والثور هو الجزء الهائج منه، الذي ينبغي عليه كبحه أو ذبحه، ومن ثُمَّ يَنتَصِر الآلهة لعشتار، ويُمرِضون إنكيدو -الأقرب إلى قلب جلجامش- فيموت عقاباً للمتطاول على الآلهة.

جلجامش ثُلُثاه إله وثُلُثُه إنسان، وقد تَخَلَّى عن الملذات أولاً، ثم تخلى العِشق ورفضه وكلّفه ذلك كثيراً، ضحى بإنكيدو الذي خَلَقَتْهُ الآلهة خصّيصاً ليكون ندّاً لجلجامش، فصار خليله المقرَّب ثم مات فداءً له. تطَلَّب من جلجامش أن يكون جزئه الإلهي أكبر من جزئه الإنساني ليغلب الأخير، وفي النهاية يقرر أن يَنشُد هدفاً لا يَنشُده الإنسان العادي، بل هو من نصيب الآلهة فقط أو مَن اِصطفَوهُ.

ولو بحثنا عما يناظر "لعنة عشتار" في ملحمة طروادة، نجد أن دايوميديس "Diomedes" أحد أبطال الملحمة تَسبب بجُرح أفروديت; إلهة الحب اليونانية وسليلة إنانا وعشتار، وبعد اِنتهاء

الحرب، عاد إلى بلدته فوجد أن زوجته لم تكن وفِيَّة له، وتلك كانت "لعنة أفروديت" له، إلهة الحب حينما تَسخَط تعرف كيف تنتقم.

إذاً العشق وإلهة العشق لا تَجلِبُ سوى الدمار لمن تَنصِب لهم شباكها، شاؤوا أم أبوا، قبلوا بها أم امتنعوا عنها. وأستطيع تَخَيُّل العاشق الذي يَستَسلِم لها ويواجه مصير اللعنة أو الإنمساخ، يسألها مُعاتباً، أنا الذي فديتُكِ بكل ما أملك وسَلَّمتُ نفسي بيديكِ، لِمَ فعلتي هذا بي، لماذا أوهمتي ولم تخبريني بما أنت مُقدِمة عليه؟
فتجيبُه إلهة العشق أنا لم أسألكَ أين تريد أن آخذ بك، إذاً ليس لك عليَّ حُجةً، فأنا بتجاهلي لك ولرأيك، لم أعترف -ضمنياً- بسلطتك، لم أقل إني لا أهتم لرأيك فأنا أحبك، بل لا أعترف بوجوده، بل لا أعرف ولا أستطيع أن أعقل وجود رأي لك، وليس لك أمامي خيار، أنا لست صديقةً لك أو عدوّة، أنا عاشقة وهذا هو حال العشق.

من الشائع اِحتساب العشق مثل باقي العلاقات وتعريفه من خلالها للعشق وشائجه المختلفة وقوانينه التي لا يُمكِن فهمها من خلال قوانيننا المُتعارف عليها، وله إلهة خاصة تفرض عدالتها الخاصة والتي قد نراها بمعاييرنا مزاجية أو دكتاتورية ظالمة لكنها تبقى بالنسة للعشق (إنانا) عادلة.

العشق قوة كونية مدمرة، فوضى تعتري الإنسان، ولك فقط يعود الأمر في كيفية التعامل معه. يُشاع عندنا مَثَلٌ: "الحُب لا يَطرِق باباً بل يخلعه". إذاً هو لا يستأذن ولا يسأل قبل أن يَدخُل، ويفعل ما يشاء، لا يهتم إن كنت ترحب به أو ترفضه، أنت مجبر عليه ولن يعينك أحد غير نفسك وصديق (عاذِلٌ) مثل إنكيدو يحكم إمساكه (الثور السماوي) ما يمكنك من أن تذبحه.

توسُّل

يأخذ نص الماكنة في بعض مقاطعها أُسلوب الدعاء بطابعه المميز بالشكوى مع الاِستسلام الكامل، وتبيين الضعف وقلة الحيلة يُحاول أن يَتَنَكَّر بهيأة البراءة التي تقول الحقيقة كاملة بدون مراوغة أي أن كُلّ ما يَفهَمه ويشعر به يقوله، فيُحَمِّل الدعاء معنى آخر.

"أنتَ تهدمُ زجاجَ العين وتكسرُ كلّ طائرٍ طارَ قبلَ موعدِهِ وتتابع العجائز والمولودين من الفحمِ. خيطٌ يفصلنا في المعاجم تقرره أنتَ وتمنحه معناه وأصواتَه وتبذلُ من أجله الغيمَ والفيضانَ وتخلّي حاجزَ الرّخصِ يمو وأسوارَكَ الأعلى من العين تعلو

أوهنَتْني لذَّتُكَ ولعبةُ اللفظِ من أجلِ إكمال قصتِكَ. يا صانَع السَّرد يا من يضع كفَّيه فوق بيئتي أنا لا أحبُّ القصصَ لا أريدُ الرجوع إلى البيتِ أو المُضيَّ إلى البحرِ اضربني على يافوخي وانهِ ألم المفاصل"

-آية صنع الماكنة

ينتهي التوسل إلى الإله هنا، ثم يبدأ توسل آخر للأُنثى أو الماكنة.

"خَاطبتُكِ اِمسكيني قبلَ أنْ يبحثَ المَجوسُ عنْ نَجمِهِمْ في سمَائِي الصغيرةِ فأيُّ خوفٍ يُقلّلِ مِن تركيزِ الماءِ يَجعلُني أختنقُ الحديقةَ في شطحةٍ قد يسيلُ ردَائِي مِن بعدِهَا وأحتاجُ لمعنَى الحرارةِ منكِ"

-الماكنة تحب

فالضعف عنده متأصل، والحاجة سُلطة لا يخرج منها أو لا تزول إلا بموته

"لكنَّهُ كانَ يحتاجُ إلى أيِّ شخصٍ يكونهُ كيْ يُكمِّلَ فنَّ الثُّنائياتِ وبعدَ البطولةِ أحدثَ شقّاً في قالبِ السَّردِ وكانَ يُريدُ أنْ يُبعثِرَ أشلاءَهُ"

-هذا بعضُ مما قالتهُ الماكنة

أو هو يتباين في فن الثنائيات بين حالتي القوّة والضعف بين قائد ومَقود بين جلجامش وإنكيدو ولا يستطيع أن يخرج منهما حيث يرى نفسه نِصفاً ويحتاج الآخر الذي يُكمِّله أو يَقتله.

ثوب للطقوس

من النظر إلى مظهر الثياب، نستطيع بجهد يسير أو غير يسير التَّعَرُّف على الزمن الذي تنتمي إليه والمكان الذي جاءت منه هذه الثياب، كذلك هو الحال بالنسبة للنصوص الأدبية، يُتاح للمختص بعد التمّعُّن في النص التعرف على المنطقة الجغرافية التي وُلِدَ فيها والفترة الزمنية التي ينتمي إليها، فالأسلوب والتراكيب والكلمات المستخدمة تعكس البيئة التي تَشَكَّل فيها، ناهيك عما يكشفه الفِكر والرؤية الذي يطرحها وهو ما يطول به الحديث. لا نكاد نعثر في الماكنة على أي كلمات أو أساليب تكشف عن الزمان الذي كتب فيه النص والبيئة التي ينتمي إليها، غير أنه يقترب كثيراً في الأسلوب من لغة النصوص المقدسة والملحمة.

كان علي العطار يرغب في أن يتجرد النص من كل ما يتصل بالـ"زمني" ويحدده في حقبة معينة، وهو يُغَربِل اللغة وينتقي في

مفرداته الأسماء بكثرة من البيئة والجسد الإنساني. يُجرِّد اللغة من الأحمال التي تثقلها ويَخرُج بها بعيداً عن كل العوائق الفكرية والحضارية، وكأنه بذلك يُدينها، ويعتبرها تَحول عن الوصول إلى مبتغاه، فهو يخلق مسافة بينه وبين تأثيرات اللغة لكي يستطيع أن يرى صورة أوضح بعيداً عنها، وهذا يجعلها أيضا موضع تساؤل وشك في حقيقتها وجدواها.

يتموه النص مع اللغة ويتموه مع الإنسانية يعيد اِرتباطه بالطبيعة والجسد ولا يستعين إلا بالنصوص القديمة، نصوص التكوين التي هي أقدم الشواهد على فترة بداية الحضارة، وأنصعها في تفسير التكوين والخلق، وتُصبح اللغة هنا شبيهة بالثوب الذي يرتديه الحُجّاج ثوب الإحرام، حيث يتوافد الناس من جميع البلدان وجميع الطبقات بزي واحد لا يتميز فيه أحد منهم، والمُحرِم يتخفف من كل العوائق التي أعطته هويته الزائلة، ويعود إلى هوية الإنسان الأولى ويكون بذلك مهيأ للتوجه إلى الخالق.

مرآة للشعر

تعودنا أن ننظر للمرآة لكي نُحَسِّن من مظهرنا أَمامها، ونحن بذلك نجعلها تُمَثِّل نَظرَة الآخر لنا. المرآة لا تفعل شيء غير أنها تَعكِسُ الصورة، ونحن نذهب إليها أساساً لغرض البحث عن العيوب لا للاِستمتاع بمظهرنا، فنَقضِي الوقت كُله في التركيز على العيوب والتخلص منها، بهذه الطريقة يَرَى الشِّعر نفسه في قصيدة "الجميلة" يرى الجوانب غير المحببة فيه (ما يعتقد أنه لن يُعجب الآخرين) والتي تتنافى مع فكرة مثالية الشعر، في هذا النص يَكْشِف الشعر عن رفضه لأُصوله ويَنظُر إليها بوضاعة وسُخف، ولأنه يريد أن يُحلِّق في الكمالية، لا يَقْبَل بالسَّلَف الذي كَتَب الشعر أول مَرَّةٍ لكي يَتقرَّب من الأُنثى، لأنه كان خائفاً من الرفض والفضيحة، ولأنه فَشِل في تحقيق رَغَباتِه الجسدية.

قصيدة "الجميلة" بمثابة المرآة للشعر، وكيف يرى نفسه فيها، يرى

المواضع التي لايحبها في صورته فقط، الشعر ينظر إلى وجهه الفاضح الذي لا يحبه، إذاً لماذا نحبه نحن؟.

يترك الشِّعر وجهه الذي لا يعجبه في المرآة، ويتجه إلينا، لأننا نحبه كما هو عليه، لأنه تجلٍ للعواطف الإنسانية، وهو الكمال الذي ننبهر به حين يخترق شعورنا، ويُخبِرُنا عن شيء من حقيقتنا أو حقيقتنا كلها، نحن لا نستطيع ان نَكره الشعر لأن ذلك يعني كُرهنا لأنفسنا ولعواطفنا وإنسانيتنا، وكذلك لن نستطيع أن نكره العشق (عشتار) وستبقى تحتفظ بمكانتها وأهميتها.

"بدأ الشِّعرُ طقسًا تمرُّ فيه الوجوهُ خوفًا من النومِ جنبَ سُلالتها
وأنتَ تحملُ بين
جوانحِكَ احتمالًا بسيطًا بإمساكِها الجمرِ الجارحِ وتُخرج ما فيك
وتنشرُهُ للشمسِ
في دُخان البَخور والنوافذُ سكرانة وبعيدة
بدأ الشِّعرُ حُجَّةً للغياب وللعطورِ الغريبة"

-الجميلة

يبتدأ النص، وفي المُقَدّمِة يأخذ شكلاً سردياً، ليُخبِر عن بدايات الشعر، أو أُسطورة خلق الشعر، التي تستولي على الذهن حالما يرد فِعل البدء، لكن هذا السرد لا يَستَطيع أن يُمَوِّه الأُسلوب الشعري الذي يَفيض به النص. يتكرر الفعل "بدأ" مرتين ليُخبِرك ببداية قصة ما، ومَن مِنّا لا يُحِب القصص؟.

ثم يتكرر الفعل "تَكَلَّمتَ" أربع مرات

"تكلمتَ إخفاقًا لأنكَ لا تستطيعُ سحبَ الجميلةِ من ضفائرِها النُحاسِ
وتأخذُ مشطَها الميّتَ وترميه في الأرض وتسحقُهُ بالقَدَمِ العاريةِ
ستسحبُها إلى الدمِ وهي مرتاحةٌ للدَمِ والعذابِ
تكلمتَ حتَّى تغير ما في العذاب من سحنةٍ ذِئبية
تكلمتَ وأنتَ الغول والحجرُ وسلمتَ أمرَكَ للقماش والماء وآنيةِ الفخار
وستجلسُ معَها وتأكلانِ الطَّعام كالدواجن تكلمتَ حينَ فشلتَ
واحمرَّتْ وجنتاكَ وهي تفتشُ فيك عن شَبيهٍ يسترُ أحلامها ويسحبها

مِنَ النوم إلى فضاءٍ مُشيطِنٍ وفضفاضٍ“

-الجميلة

عندما تتردد كلمة ”تكَلَّمتَ“، أول ما سيطرأ على ذهن القارئ ”ماذا تكَلَّم؟“، وأملاً في أن يَعثر على جواب لسؤاله، يُتابِع النص بدافع الفضول، ولن يعثر في الجُمَل التي تَتبَع الفِعل“تكَلَّمتَ“ سِوى أَجوبة لأسئلة من قبيل ”لماذا تكلم؟“ و“متى تكلَّم؟“، وهي أجوبة لن تُغنِيه عن مطلبه. هذا ما يخلق نوع من التجويع لمعرفة ”ما الذي قاله“، وخلال هذه الجُمَل يَطَّلِـع القارئ على ”كيف بدأ الشعر“ ولكن أهذا مهم له؟، أم أن ما يهمه هو الإجابة عن سؤاله الأول فيقرأها بسرعة دون اِعتراض، ما يعني أنه سَلَّمَ بها أو ربما سيقول القارئ لنا: نعم، لنفترض أن هذا كله صحيح، أخبرني فقط بماذا تكلم، أرجوك أخبرني.... وفي هذه الطريقة يحصل أيضاً اِستقبال للنص بدون وعي (القبول والتسليم به دون تمعن، وفقط لأجل أن يجتازه فيبلغ ما يليه الذي يَفترِض أنه سيُرضِي فضوله) ليُهيئ للشعر الذي سَيَرِدُ بعده.

"وَقُلتَ لَها

وجهُكِ حجرٌ ناعمٌ وعيناك حجرٌ أسود

سبحانَك تزينين الثوبَ

ويأخذُ لونَهُ من جِلدكِ"

-الجميلة

يبدأ العشق بالانبهار بالجمال والتقديس حتى العبادة "عيناكِ حجرٌ أسود"، وينتقل مباشرة إلى العذاب "شفتاك السكينُ وذراعاكِ دَكَّة القتل"، وينتهي بِذَمِّها "فرحانةً بِكِذبتِها وتجلِّيها"، وهي صورة تتطابق مع صورة عشتار -الفاتنة والإلهة المعبودة- في الملحمة حين تعرض كل المغريات على عُشّاقها ثم تحطمهم وتمسخهم فينبري جلجامش إلى ذَمها وبيان مساوئِها، لأنه وقع في حبها وأرته ضعفه (ثُلُثَه الإنساني) الذي لم يحب أن يراه.